

HEURESIS

III

Strumenti

Collana del Dipartimento
di
Lingue e Letterature Straniere Moderne
Università di Bologna

22

Direttore

Carminella Biondi

Comitato scientifico

Giulia Cantarutti - Carla Corradi - Maurizio Fabbri
Luciano Formisano - Vita Fortunati
Louann Haarmann - Carmen Licari - Paola Nobili
Haisa Pessina Longo - Giulio Simone - Edgardo T. Saronne
Roberto Vecchi - Edoardo Vineis - Franca Zanelli



IL VELO DISSOLTO
Visione e occultamento
nella cultura francese e francofona

a cura di
Franca Zanelli Quarantini



HUBERT AQUIN OU LE VOILE COUPABLE

GILLES DUPUIS
Université de Montréal

L'expression obscure, hermétique ou le culte du mystère verbal dénote, à proprement parler, une volonté de "cacher quelque chose". Ce besoin de cacher (qui se différencie toujours du goût ou de la mode littéraire) manifeste que l'auteur est coupable. L'obscurisation esthétique (et le clair-obscur même) expriment une culpabilité secrète, profonde ou diffuse. Ceci est évident dans la stéréotypie du genre policier, mais non moins vérifiable dans les obscurités de Claudel, de Mallarmé, dans les intrigues mystifiantes de Faulkner, dans la noirceur de Rimbaud, la pénombre de Greene, les secrets de Julien Green et le style même de Joyce. On ne crée du mystère que par une pulsion profonde de coupable. Qu'importe le dernier mot de cette culpabilité (qui appartient à la médecine). La forme qu'elle se donne est ontologique : cette forme même est coupable puisqu'elle se voile, se dissimule, fuit, échappe, se meut dans une noirceur aimée et choisie. Le mystère formel devient ainsi une dynamique profonde qui exprime, voile mais libère aussi l'âme obscurcie par une faute ou un crime. Ainsi, ce goût littéraire que j'ai pour le mystère procède de ce noyau intérieur que je ne connais pas encore en moi, mais qui me fait engendrer, quand j'écris, des formes obscures, déguisées, mystifiantes. Je redoute à la fois ce penchant – car je l'ai longtemps taxé d'être "acquis" et non inné. Je me suis méfié de lui : j'ai jeté un voile sur ce besoin obscur de tout voiler. J'ai retardé, par ma méfiance, mon éclosion et ma fécondation d'une œuvre.

Écrite le 15 juin 1961, cette page révélatrice du *Journal* d'Aquin sera notre voie royale d'accès à la *découverte* du voile dont s'est drapée tout entière l'œuvre de l'écrivain québécois. Hubert Aquin (né en 1929, suicidé en 1977) a marqué de sa fulgurance le passage de la littérature canadienne-française à la littérature québécoise, tout en s'affirmant comme l'un des écrivains les plus cosmopolites de son temps. Il fut aussi l'auteur le plus hermétique de sa génération, "d'une génération avide de savoir et soucieuse de discipline formatrice"¹ qu'il cherchait, de son propre aveu, à mystifier, mais dont il s'est constitué en dernier recours la dupe². Il n'est donc pas étonnant que chez cet auteur qui se mouvait masqué, entre mystère et mystification, l'apparente métaphore du voile ait pris une aussi grande importance. En l'examinant dans ses moindres plis, il appert que cette métaphore, au fil du style, s'est transfigurée en une écriture de plus en plus voilée, essentiellement métaphorique. C'est de cette transformation que les pages qui suivent tenteront de rendre compte.

Dans la page de son journal qu'il nous fallait citer intégralement, car elle se laisse lire comme une mise en abyme de la poétique qui est au cœur de l'œuvre d'Aquin, se retrouvent au moins deux dispositifs du voile. Le premier sert à dévoiler ce qui était apparemment voilé : il ressort à la philosophie, plus particulièrement à la dialectique heideggerienne du dévoilement de l'être. Le deuxième est plus retors : il sert tout autant à dévoiler le voile qu'à revoiler ce qui a été à peine dévoilé. En bref, il *déplace* le voile. Il appartient à la psychanalyse, plus précisément au jeu de l'aveu et du désaveu qui se rencontre chez le pervers, d'en révéler la portée.

Le premier dispositif est somme toute assez simple. Si Aquin ne révèle pas en tant que tel le motif de la culpabilité que le voile servirait à masquer – ce vague "quelque chose" qui deviendra par la suite, avec guère plus de précision, "faute" ou "crime" –, en revanche il dévoile clairement un des mécanismes du voile : il "dénote", "manifeste", "exprime[nt]" la culpabilité. Aux substantifs accompagnés de leurs

¹ H. AQUIN, *Point de fuite*, Ottawa, Le Cercle du Livre de France, 1971, p. 10.

² "Je fonctionne sur une longueur d'ondes mystifiante et qui ne mystifie que moi..." (*ibid.*, p. 11).

épithètes qui servent à désigner le voile de l'écriture³, s'opposent très nettement les verbes énumérés, renforcés par l'évidence même ("Ceci est évident"), qui prétendent ici en dire le dévoilement. Bref, dans un premier temps, le voile sert à dévoiler : c'est tout le contraire de ce qu'il est censé faire, en principe, et de ce qu'il représente par convention.

Par ailleurs, cette première partie du texte est construite comme un syllogisme : tout voile de l'écriture révèle une forme de culpabilité ; tel auteur pratique une écriture voilée ; donc cet auteur est coupable. Or, en plus d'être invérifiable – car ne connaissant pas le mobile de la culpabilité (péché, au sens catholique du mot ; ou délit, au sens juridique) nous ne pouvons pas juger de son universalité –, ce faux syllogisme n'est pas construit selon les règles syllogistiques. La conclusion, "l'auteur est coupable", advient avant même que la deuxième prémisses ne soit énoncée. Cette dernière est à son tour discutable dans la mesure où les auteurs retenus par Aquin pour illustrer son propos pratiquent, malgré les zones d'ombre ou les taches aveugles qu'ils partagent sans doute, des formes d'écriture très différentes. Si l'on peut, à la rigueur, subsumer toutes ces pratiques sous la catégorie esthétique du voile, il paraît plus difficile d'alléguer la culpabilité comme leur dénominateur commun. En fait, le syllogisme aquinien fonctionne par induction plutôt que par déduction ; il infère plus qu'il ne démontre. Le maillon faible de la chaîne syllogistique est cette "volonté de *cache quelque chose*", assimilée aussi à un "besoin", qu'Aquin fait dériver automatiquement de l'écriture voilée : comme si toute pratique voilée de l'écriture devait nécessairement participer de ce désir inavoué, nié ou refoulé, qui révélerait chez l'auteur qui s'y adonne "une pulsion profonde de coupable". Par contre, ce maillon de la chaîne signifiante est crucial

³ Rappelons-les en note pour ne pas alourdir notre texte : "L'expression obscure, hermétique ou le culte du mystère verbal [...]. L'obscurité esthétique (et le clair-obscur même) [...] la stéréotypie du genre policier, [...] les obscurités de Claudel, de Mallarmé, [...] les intrigues mystifiantes de Faulkner, [...] la noirceur de Rimbaud, la pénombre de Greene, les secrets de Julien Green et le style même de Joyce". La liste hyperbolique se termine par une définition tautologique du style voilé, "le style même de Joyce", dont se réclamera, dans un deuxième temps, l'auteur lui-même.

pour l'élucidation du rapport subjectif d'Aquin à la culpabilité et l'illumination du motif du voile qui le recouvre. Pour ce, il faut sortir de la dialectique du voile et du dévoilement appliquée à l'être qui se manifeste à travers l'étant, ou la vérité qui se fait jour en philosophie, et entrer dans la dynamique de la perversion et des rapports complexes, contradictoires et simultanés, qu'elle fait intervenir dans la constitution du sujet.

On peut partir d'une nouvelle proposition qui n'est pas explicitement énoncée dans le texte mais autour de laquelle gravite celui-ci : *il n'y a de voile qu'inavouable*. Moins que la culpabilité, révélée au contraire par le voile (c'est le sens premier de l'aveu diariste), ce que le voile servirait à voiler est, par définition, inavouable. Peu importe, en effet, "le dernier mot de cette culpabilité" (qu'Aquin attribue à la médecine mais qui serait davantage tributaire de la psychanalyse), qui peut naître d'un événement trivial ou tragique, si le sujet ressent cette "faute" (*péché véniel*) comme un "crime" (*péché mortel*) indévoiable. Le voile servirait alors à manifester la culpabilité, par le simple aveu qu'il y a de la culpabilité, tout en déroband au regard, d'autrui comme de soi, l'objet qui l'a générée : objet précisément d'une dénégarion⁴. S'explique alors l'adéquation ontologique qu'Aquin pose entre la forme de l'écriture voilée et la métaphore du voile. Ces "formes obscures, déguisées, mystifiantes" qu'engendre l'auteur coupable auraient pour but de transférer à l'écriture – ce transfert étant le propre du processus métaphorique – la culpabilité inhérente au voile, tout en maintenant dans l'obscurité les motifs latents qui l'ont suscitée. Du coup, le sujet se "libère" temporairement de la culpabilité à travers une sorte de catharsis, mais en la sublimant dans l'écriture, donc en la reconstituant en permanence au second degré. Désormais il incombe à l'écriture elle-même, comme processus ou procès du sujet en souffrance, et non plus à telle métaphore passagère, de revêtir le voile coupable. Du voile métaphore-de-la-culpabilité, on passe à une écriture essentiellement

⁴ Nous renvoyons ici à l'étude de Guy Rosolato consacrée au fétichisme et à la distinction qu'il opère entre dénégarion (*Verneinung*) et désaveu (*Verleugnung*), où le désaveu apparaît comme une dénégarion implicite reprise, pour ainsi dire, au second degré. G. ROSOLATO, *Étude des perversions sexuelles à partir du fétichisme*, in *Le désir et la perversion*, Paris, Seuil, "Points", 1967, p. 10.

métaphorisée, voilée par la forme même de la culpabilité qui en pulse le déploiement.

Ceci dit, une énigme reste à élucider. La métaphore du voile sied à l'obsessionnel qui y trouve un moyen pour échapper à la vérité qu'il ne veut pas confronter ; elle ne suffit pas au pervers qui cherche au contraire à affronter la vérité tout en s'en détournant⁵. Si le pervers ne tente pas, à l'instar du névrosé, de fuir ou de métaphoriser le motif de la culpabilité, il ne se contente pas davantage de sa reconnaissance. On pourrait avancer qu'il cherche à fuir sur place⁶, figé devant la vérité (*sa* vérité comme sujet aveuglé), littéralement médusé⁷ face à son *immonde* spectacle. La culpabilité fait alors l'objet d'un désaveu implicite, plus difficile à cerner que toute forme explicite de dénégarion. Dans cette page de son journal, Aquin bute sur un tel désaveu, sous-entendu dans les plis de son écriture ou de ce que Lacan appelait "l'inter-dit". Son soupçon nous vient d'abord de l'aveu paradoxal que le mystère formel puisse dériver d'un "goût littéraire". Or l'auteur venait tout juste de stipuler que ce besoin de cacher, typique de l'auteur coupable, se distingue "toujours du goût ou de la mode littéraire". C'est un premier moment de contradiction dans le texte, d'apparente contradiction de l'auteur avec lui-même. Un autre voile, plus subtil que celui avoué, mis en scène, décrit dans ses moindres plis, est en train de se tisser subrepticement entre ces mêmes plis. Suit l'étrange anacoluthie : l'auteur dit redouter ce penchant, à savoir ce goût littéraire pour le mystère formel qui lui fait engendrer des formes voilées, "à la fois"... Mais voilà, la phrase reste en suspens : sans préciser si la simultanéité ainsi exprimée concerne uniquement le penchant, qui serait *à la fois* redouté et recherché ; ou s'il ne se rapporte pas plutôt à l'appréhension dont il fait l'objet, qui s'exprimerait *à la fois* par rapport à ce penchant obscur et une autre tendance innommée, voire innommable, qui pourrait fort bien être la tentation refoulée de la transparence qui persisterait à faire écran à "ce

⁵ *ibid.*, pp. 10-11.

⁶ C'est le sens fortement ambivalent, voire contradictoire, qu'on peut donner au titre de l'étrange recueil d'Aquin déjà cité : *Point de fuite*.

⁷ Signalons à ce sujet un très court texte de Freud intitulé *La tête de la Méduse*, où le père de la psychanalyse assimile le regard qui pétrifie au sexe affiché de la mère : spectacle insoutenable, pour l'homme, de son origine.

besoin obscur de tout voiler”.

Il n’y a de voile qu’inavouable. C’est ce que semble vouloir dire en finale cette page. Aquin se serait méfié de cette tendance à tout vouloir voiler, dont au premier chef l’écriture, car il la ressentait comme quelque chose d’artificiel, sinon d’artificieux, quelque chose qui soit non-naturel et même dénaturé. Ce faisant, il aurait jeté un deuxième voile tendancieux – celui de la fausse transparence héritée de la rhétorique classique, humaniste et chrétienne – sur ce besoin obscur de tout voiler qui lui était plus naturel, si ce n’est *congénital*. En fait, il aurait faussement levé le voile, en pratiquant d’abord une écriture dite transparente, avant de passer au style qui lui sera propre et remettre en place le voile ontologique de l’écriture. Voilà qui renverse singulièrement la proposition de départ : le voile obscur est constitué en réalité par l’écriture de la transparence, où réside la véritable culpabilité (celle qui n’est jamais avouée), tandis que l’expression obscure ou l’obscurité esthétique sera le fruit d’une écriture voilée, certes, mais sans voile : non seulement parce que *ce* voile, contrairement à celui de la fausse transparence, s’affichera ou se dévoilera pour ce qu’il est, mais surtout parce qu’il ne voilera plus rien si ce n’est sa propre étoffe, le mobile de la culpabilité étant à la limite *insignifiant*⁸.

Si l’on tenait absolument à voir ce qui se cache derrière le voile pervers – celui de la culpabilité avouée – il faudrait pouvoir se déplacer derrière lui et lire, avec les yeux du sujet (l’auteur), à travers le voile de l’écriture qu’il a disposé entre lui et nous, voire entre lui et lui-même. Cette opération nous étant à la lettre interdite, il ne nous reste plus qu’à scruter ici et là quelques reflets translucides par où le voile avoué/désavoué se manifeste encore dans l’œuvre.

Aux fins de l’analyse, je ferai l’économie des quatre romans de la

⁸ Au double sens du mot : sans importance, puisque l’essentiel réside dans l’écriture voilée et non dans le motif de la culpabilité ; sans signification, car ce motif (mobile) ne vient jamais directement au sens, mais qu’il s’exprime toujours à travers des signifiants et des signifiés dévoyés.

maturité⁹ : d’une part, parce qu’Aquin les a écrits avec le style voilé qui était devenu sa marque de commerce dès 1963, date de la parution d’*Essai crucimorphe* où ce style prend forme¹⁰ ; d’autre part, parce que la métaphore du voile ayant contaminé tout le processus de l’écriture à partir de *Prochain épisode* – thèse que j’avance ici –, l’analyse serait trop laborieuse et deviendrait vite tautologique. Il m’apparaît plus fructueux de l’amorcer avec *L’Invention de la mort*, un roman prématuré mais paru posthume où le voile fonctionne encore comme métaphore tout en ouvrant la voie au processus de sa métaphorisation absolue, pour aboutir au roman pré-posthume et inachevé, *Obombre*, où il trouve son point d’achoppement.

Dans *L’Invention de la mort*¹¹, la figure du voile se signale essentiellement à travers deux formes qui présentent entre elles des analogies : le drap et la neige. Les deux formes ont en commun leur intrinsèque blancheur, dont le récit se chargera de révéler la noirceur voilée. Le drap, lié au motif de la culpabilité, est le voile de l’adultère ; selon la logique de l’aveu et du désaveu, il sert à dérober cet adultère au regard puis à le re-découvrir. Quant à la neige, elle est tour à tour aveuglante et éblouissante, l’accumulation même de sa blancheur constituant son redoutable pouvoir d’occultation¹². Vers la fin du roman on assistera à la coalescence de ces deux voiles métaphoriques, qui se déploient tout au long du récit sur des scènes distinctes – celle de l’adultère et celle du suicide –, en une métaphore unique qui résume en soi l’ambivalence de leur symbole.

L’Invention de la mort raconte l’histoire d’un adultère. Dans un certain sens, celui anecdotique du récit, il serait plus juste de dire l’histoire d’une adultère, puisque la personne infidèle est une femme avec qui le narrateur a une aventure. Mais dans un autre sens, tout à

⁹ Rappelons-les, dans l’ordre chronologique de leur parution : *Prochain épisode* (1965), *Trou de mémoire* (1968), *L’Antiphonaire* (1969) et *Neige noire* (1974).

¹⁰ Voir à ce sujet notre propre texte sur *Aquin cruciverbiste*, “Le Trait”, 3-4, Hiver 1999, pp. 55-65.

¹¹ H. AQUIN, *L’Invention de la mort*, Ottawa, Leméac, 1991. Toutes les citations puisées dans ce roman se réfèrent à cette édition.

¹² Cette qualité de la neige sera exacerbée dans le paroxysme oxymorique du dernier roman achevé : *Neige noire*.

fait voilé celui-là, le véritable adultère est l'homme, l'amant pourtant célibataire de la femme infidèle. L'équivoque s'explique doublement. La biographie de l'auteur nous apprend qu'à l'époque où il écrivait son roman (1959), il était depuis peu marié et déjà – il le deviendra notoirement par la suite – infidèle. En inversant les rôles et les sexes dans la transposition littéraire de ce fait divers, Aquin a voilé la vérité autobiographique pour faire peser sur la femme tout le poids de la culpabilité. Mais la vérité revient toujours à sa place pour réclamer ses droits, quitte à opérer le retour du refoulé par le biais d'une fiction retorse. En vivant cette aventure somme toute banale, qui n'est rien d'autre au fond qu'un drame bourgeois, sur le mode intense de la tragédie, par des allusions à l'inceste et la substitution sacrificielle de l'amant (le bourreau) au mari (la victime) dans la scène finale du suicide, la structure du roman laisse entendre la vérité occultée par l'écriture : le bouc émissaire de la culpabilité se doit d'être le narrateur.

On a déjà mentionné que tout en voilant la vérité le pervers ne peut s'empêcher de la dévoiler. Le drap, motif insistant dans le roman, est le dispositif métaphorique qui, par un jeu du couvrir et du découvrir semblable au lever et au baisser du rideau au théâtre, met en scène la dynamique de l'aveu et du désaveu que nous rencontrons dans la perversion. La scène capitale où joue à fond ce mécanisme intervient tôt dans le roman, les autres scènes jouées sur le motif du drap n'étant que des variations sur le même thème. Dans cette scène, qui raconte le premier rendez-vous illicite entre le narrateur et la femme adultère dans un hôtel de Montréal, le narrateur reçoit une première révélation. Le corps aimé et tant désiré de Madeleine (nom qui n'a certainement pas été choisi au hasard) n'est plus jeune :

Ah ! son corps, à mes yeux, ne lui ressemblait pas. Elle l'avait emprunté à une vieille femme. Ce ventre vergeté, défait par trois grossesses, ces seins atrophiés, non ce n'était pas elle, ou plutôt ce nu ressemblait à une cruelle prémonition de la sénescence. Madeleine vivait avec le corps de sa mère. J'avais soulevé le voile qui recouvrait le portrait de Dorian Gray. (28)

Au-delà de l'anecdotique – Madeleine est en effet une femme d'âge mûr avec qui le narrateur, plus jeune, vit une liaison précoce –, le choc de cette scène, où couve le motif œdipien de l'inceste, se ré-

percute dans le geste pervers de découvrir la vérité (en se l'avouant) immédiatement suivi de sa dénégaration qui prend l'allure d'un désaveu implicite. Après cette *macabre* découverte et la consommation du désir interdit, le narrateur, tout comme Dorian Gray auquel il a assimilé l'objet de son désir mais qui ne cesse pour autant de le représenter dans cette relation, s'empresse de recouvrir le corps de Madeleine : "Après, je t'ai recouverte d'un drap blanc" (29). Le revoilement morbide du corps coupable de la pécheresse, dont la culpabilité a rejailli sur celui de son partenaire, n'a pas tant pour fonction de masquer la vérité à peine dévoilée – geste typique de l'obsessionnel – comme de la désavouer selon un scénario propre au pervers : pour tenter de s'en détourner. Mais l'opération ne réussit jamais entièrement. On ne s'étonnera pas par la suite que les connotations funèbres rattachées au drap de l'adultère, semblable à un linceul, se transfèrent au voile avec lequel le narrateur cherche à nier, voire à annihiler son désir mort-né : "Je secrète prématurément mon propre linceul" (45) ; "j'ai dévoilé ma propre mort étendu sur un lit d'amour" (53) ; "Mon corps est un souvenir, mon visage le moule impatient d'un masque mortuaire" (61). Signe prémonitoire d'une fin tragique qui sera à son tour avouée et désavouée par la neige faisant à la fois fonction de filtre et d'écran.

Le motif de l'inceste revient plus loin dans le roman, toujours lié à celui du voile. Outre l'équivalence posée entre le corps de l'adultère et celui de sa mère, qui nous fait penser par métonymie à la mère du narrateur (objet d'un désir refoulé), la relation clandestine entre les deux protagonistes est évoquée une autre fois en termes explicitement incestueux : "J'aurais marché longtemps dans l'eau jusqu'à ce qu'elle me recouvre et que je meure de t'avoir dévoilée, ma sœur..." (121). La pudeur de Madeleine, identifiée elle aussi au motif du voile¹³, n'est plus celle de la jeune fille ingénue qui en serait à ses premières expériences sexuelles, mais bien celle d'une femme mûre qui sait devoir tromper son mari pour réaliser son propre désir. On pourrait croire qu'il s'agisse d'une fausse pudeur, mais c'est oublier que la tentation

¹³ Jalouse d'une rivale plus jeune, Madeleine s'exclamera : "Tiens je ferais mieux de me voiler à tes yeux, car mon corps n'est pas beau, tandis qu'elle était sûrement resplendissante !" (112). Le voile pudique sert ici à masquer la vieillesse maternelle de Madeleine plus que sa nudité féminine.

puddique sert à masquer autre chose : cet obscur désir à coloration incestueuse qui lie l'amante à son amant comme une mère à son fils, et qui en fait sa sœur dans l'accomplissement du crime d'amour. À la limite, la femme *impudique* se passe de voile, son propre corps étant par nature voilé : "Son corps est trop présent sous sa peau blanche qui le dissimule comme une soie usée et à demi transparente, sous laquelle on imagine un dedans d'os et de ganglions" (86)¹⁴.

Faut-il en déduire que la métaphore du drap soit un voile au second degré ? À l'instar de l'aveu diariste, où l'auteur blâmait le voile de la fausse transparence qu'il avait jeté sur son "besoin obscur de tout voiler", tout nous porte à croire au contraire que cette peau blanche, révélée au grand jour, ne soit qu'un leurre : du trompe-l'œil visant à refouler la *noirceur* du drap adultère, réel motif de la culpabilité. Prendrait alors tout son sens ce geste initial, que nous n'avions pas encore remarqué, avec lequel le narrateur fait disparaître le voile coupable : "Recouvrir les draps trop blancs, étendre le couvre-lit gris comme un pansement sur une blessure..." (14). Ce couvre-lit sombre, à mi-chemin entre la blancheur et la noirceur, lié au fantasme de propreté et à la volonté de guérir une blessure narcissique, serait la dénégaration obsessionnelle du désir désavoué perversément par les draps trop blancs...

Si le drap avait pour fonction simultanée de masquer et de démasquer le mobile coupable de l'adultère, relié à celui plus obscur de l'inceste, la neige est le voile avec lequel le narrateur cèle le spectacle de sa propre mort vers laquelle il ne cesse pourtant de s'acheminer à une vitesse vertigineuse. Après la révélation du drap, où il apparaît tel Œdipe prenant conscience d'avoir couché avec sa mère, l'épreuve de la neige est ce geste lucide par lequel il s'aveugle devant l'évidence. Ce faisant, il confesse de nouveau sa faute tout en cherchant à la renier. On remarque alors que le motif de la neige, lié au thème de l'enfance, fait entrer en scène l'autre figure occultée du drame

¹⁴ On pourrait établir de nombreuses correspondances entre les passages à peine cités et la conception de la femme chez Baudelaire, telle qu'elle apparaît dans *Les Fleurs du mal* et plus encore dans *Mon cœur mis à nu*. Quant à l'impudicité féminine, elle suscite cette maxime chez le jeune Aquin : "La pudeur est un voile dont on s'habille par amour pour une seule personne devant qui on est impudique" (74).

œdipien : celle du père.

À deux reprises au moins dans le roman, le narrateur insiste (en bon Québécois) sur les joies enfantines liées à la première neige : "Rien ne me relie tant à mon enfance que la neige. [...] La première tempête de l'hiver marque un arrêt dans les vies, une plongée sublime dans le cosmos" (38). Si l'aveu quelque peu ingénu reprend le cliché de la féerie de la première neige, "celle que les enfants ont touchée avec émerveillement le matin suivant", le même cliché ne tardera pas à susciter une réflexion plus morose, l'émerveillement prenant dès lors une teinte ambiguë :

Sorti de l'hôtel La Salle [donc après une scène d'adultère], je marchai dans la neige de mon enfance qui n'a jamais cessé de descendre doucement sur toute ma vie, neige nouvelle conforme d'année en année à son exemplaire déposé un jour au fond de ma rétine... (57)

Neige toujours blanche, certes, mais d'une blancheur archétypale, atavique d'une hérédité obscure... Puis l'émerveillement cède la place au désespoir, la blanche neige révélant, par son association au "drap blanc" de l'adultère, sa face cachée, funèbre :

alors que le monde est englouti sous la neige et que tout m'est voilé par ce drap blanc sur lequel je ne cesse de glisser ; ne pas connaître la neige désespérante qui revient, chaque hiver, me dérober ce que je croyais connaître... (137).

L'amalgame du drap blanc, coupable, avec la neige opaque semble vouloir indiquer que la pulsion érotique, assimilée d'ordinaire aux pulsions de vie, s'est transformée en pulsion de mort ; ou plutôt que la pulsion de mort, travaillant à rebours de la vie, s'est associée pour ce faire *Éros*...

Tout au cours du récit, la neige avait été tour à tour décrite comme éblouissante (pp. 38 et 148) et aveuglante (pp. 85 et 119) ; mais nous savons, grâce à saint Paul, que l'éblouissement est une forme, aussi sublime soit-elle, d'aveuglement¹⁵. Puis deux fois la neige est-elle

¹⁵ Bien que notre propos ici ne soit pas d'illustrer la trame catholique qui se profile dans ce roman, comme dans toute l'œuvre d'Aquin, il faut

invoquée en vertu de son pouvoir d'amnésie¹⁶ : soit en recouvrant les apparences (76), soit en effaçant les traces d'une disparition (122). Enfin, après avoir évité son piège, le narrateur s'octroie la mort par son truchement. À travers le "filtre blanchâtre et mouvant" (67) de la neige, comparée à une envolée de confettis lancée sur un "cortège nuptial", le narrateur avait déjà entrevu le spectre de sa propre mort, au volant de ce qui deviendra son cortège funéraire. Chaque fois qu'il rencontrait Madeleine dans les diverses chambres d'hôtel où il lui donnait rendez-vous, il retrouvait le même tableau en face du lit : *Village sous la neige* de Clarence Gagnon (86 et 96). Ce tableau stéréotypé, reproduit en série, banalisé par son retour prévisible d'une chambre anonyme à l'autre, a fini par coïncider, dans l'imaginaire du narrateur, avec "ce paysage ancien qu'il [lui] presse de discerner, à travers la neige éblouissante, comme un avertissement" (148). Or, cet avertissement n'est rien d'autre que le pressentiment de sa propre mort, dont tout le récit constitue la projection différée. Après s'être remémoré, contre l'amnésie neigeuse, une scène de son enfance où il s'était réjoui de la défaite de son père "qu'il ne pouvait masquer, même de dos, en s'éloignant de sa propre maison" (150) après une dispute avec la mère, le fils ingrat, pris sans doute d'un remords post-œdipien, se donne volontairement la mort à proximité fantasmatique de la maison du père, recouverte par le voile ultime de "la neige funéraire" (152).

Dans *L'Invention de la mort*, le dispositif du voile était essentiellement métaphorique. Mais par l'entremise du mouvement intrinsèque qui l'animait (voiler/dévoiler), doublé de son association à des images récurrentes chargées d'affect et liées au mobile de la culpabilité, il ouvrait déjà la voie à ce qui deviendra le style ontologiquement voilé de l'auteur. Des indices de ce style, voire des échantillons achevés, en

remarquer que l'auteur ne cesse d'amalgamer les registres œdipien et religieux dans le jeu des connotations symboliques. Par ailleurs, la dynamique de l'aveu et du désaveu que nous rencontrons chez le pervers rappelle, bien sûr, le sacrement de la confession et de la pénitence du rite catholique.

¹⁶ Détail non insignifiant chez l'auteur futur de *Trou de mémoire...*

tout point formés et portant la signature de l'auteur, se retrouvent dans ce roman précoce, mais il faudra attendre les romans de la maturité pour que le "besoin obscur de tout voiler" se manifeste à travers une pratique consommée de "l'obscurité esthétique".

À l'autre bout du spectre, *Obombre*¹⁷, roman inachevé et surtout voué d'emblée à l'inachèvement, signale jusqu'où Aquin était parvenu dans la célébration du "culte du mystère verbal". Le titre condense en un seul mot l'oxymore du roman précédent, *Neige noire*, tout en préfigurant l'accomplissement de l'ultime métaphorisation en acte du voile. Soulignons avant tout qu'il s'agit d'un néologisme, du substantif dérivé d'un verbe rare à saveur littéraire. *Obombre* dérive du verbe obombrer qui signifie littéralement "couvrir d'ombre" (par exemple, lors d'une éclipse du soleil), ou "rendre obscur" au sens figuré (c'est-à-dire obscurcir, obnubiler l'esprit). Dans un sens comme dans l'autre, le terme insiste sur le mouvement imagé d'un voile qui se déploie, généralement avec lenteur, ou d'une *opacification* à la lumière (réelle ou figurée) qui résulte du voilement. Chez Aquin, ce voilement est tout autant le déploiement de l'écriture voilée, liée à la pulsion de mort, que l'ultime voile métaphorique descendant sur le regard lucide du moribond.

Chaque phrase de ce roman pré-posthume¹⁸, qui ne compte que quelques pages achevées, serait à citer, décortiquer, dé-voiler au fil de l'analyse. Chacune de ces phrases porte le sceau de l'auteur et nous convainc de la difficulté qu'il aurait éprouvée, eût-il choisi de vivre, à compléter l'œuvre : tant l'écriture se meut ici au paroxysme de l'expression, entre la plus noire lucidité et une forme de désespoir absolument limpide. Nous nous limiterons à la glose de quelques passages qui illustrent éloquemment notre propos.

Les pages d'*Obombre* qui nous sont parvenues reprennent le ton de l'envolée lyrique allié à celui du désenchantement de *Prochain épisode*, à une différence près : ce qui était l'amorce enlevée et envoû-

¹⁷ In *Mélanges littéraires*, I, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1995, pp. 337-345. Les citations tirées du texte inachevé se réfèrent à cette édition.

¹⁸ L'expression est de Musil, mais appliquée à Aquin elle perd son côté ludique pour ne signifier que l'extrême lucidité avec laquelle l'auteur était conscient d'écrire là son testament littéraire : l'œuvre nécessairement inachevable.

tante d'un nouvel épisode dans la vie d'un écrivain (aussi sombre fût-il) s'efface devant le constat de décès de cet auteur annoncé sans équivoque. Non seulement n'y aura-t-il plus de prochain roman, mais celui à peine entamé est destiné d'entrée de jeu à une mort prématurée. Cette vérité inéluctable est répétée, martelée, enfoncée sur tous les registres de l'écriture : dubitatif, nostalgique, catégorique. Désormais il n'y a plus de métaphore qui tienne, car l'écriture elle-même est devenue pur flux métaphorique et le voile coupable de l'écriture, déjà métaphorisé, n'a d'autre destin que celui de se transformer en son ombre voilée et mortifère où il s'annule. C'est ainsi que l'auteur peut avancer, sans contradiction : "C'est toi qui vis, lecteur, et non pas moi, non plus moi ! Rien de moins métaphorique que cette dernière phrase" (338). Les figures du voile qui se rencontrent encore dans ces pages ombrées ont en commun de ne plus rien voiler, ni dévoiler. Elles signifient, *au plus près du réel*, que l'auteur lui-même s'obombre, qu'il se métamorphose en son propre spectre : "derrière cet écran de décombres [*Obombre*] se cache une pauvre loque qui se prend pour Dieu" (338). C'est signaler la mort du roman balzacien, voire du roman tout court !

Il revient à la neige – encore une fois, une dernière fois – de signifier cet ultime voile en lequel finissent par se confondre, dans une même unité, auteur et écriture. Reparcourons en accéléré les étapes de cette transsubstantiation¹⁹. "Dehors : tempête, vent, rafales, neige continue" (338). À ce premier niveau, nous avons affaire à un pur constat météorologique : l'auteur-narrateur note simplement les signes visibles d'une tempête de neige. "La vitre de la chambre est givrée" (338) signale un facteur météorologique qui concourt à voiler sa vision, mais constitue aussi un clin d'œil à Nelligan²⁰. La remarque suivante, "Les flocons de neige qui masquaient l'ennemi à mes frères de 1837 voilent l'eau bleue du Michigamme" (339), fait fonction (à

¹⁹ L'expression n'est pas exagérée. Rappelons à ce propos les derniers mots de *L'Invention de la mort*, après le dérapage suicidaire : "Ceci est mon corps, ceci est mon sang."

²⁰ É. NELLIGAN, *Poésies complètes*, Montréal, Fides, "Nénuphar", 1952, p. 82. Il s'agit, bien sûr, des premiers vers célèbrissimes de *Soir d'Hiver* :

Ah ! comme la neige a neigé !

Ma vitre est un jardin de givre.

peine métaphorique) de voile, mais rappelle aussi la défaite historique des Patriotes auxquels s'identifie le narrateur. Parvenue à ce point, la transformation se précipite : "Là encore je délire un peu, car ce que je perçois maintenant comme une dentelle vaporeuse dans laquelle je nage est peut-être la seule forme de réalité à laquelle je n'ai jamais accédé" (340). Il n'est plus très clair s'il s'agit toujours de la neige ou s'il ne s'agirait pas plutôt de son illusion poétique puisée dans le registre mallarméen, et obombré, de l'écriture²¹. Quoi qu'il en soit, l'auteur dit nager dans cette réalité illusoire, d'en faire partie ; un pas de plus, et il deviendra à son tour *neige noire* de l'écriture :

L'auteur est absent, mais son ombre encre chaque caractère. C'est moi la floculation granuleuse du livre qui n'existe pas. J'éjacule du noir. (340)

Qu'en conclure, sinon que l'auteur est déjà mort, tout en étant conscient (avant de disparaître tout à fait) de survivre à sa mort comme l'ombre de l'écrivain qu'il fut, à même ce voile qui n'a jamais cessé d'obombrer l'écriture dont il s'était rendu coupable de son vivant. Le voile déchiré, la voie de l'écriture était devenue impraticable ; la vie, impossible. La mort put alors achever son œuvre : *le grand œuvre* dont Aquin avait rêvé l'éclosion, mais qui, après avoir été fécondé avec vigueur, avorta abruptement au stade de *l'œuvre au noir*.

²¹ On songe bien sûr au poème de Mallarmé qu'identifie l'incipit : "Une dentelle s'abolit". Rappelons qu'un des derniers essais d'Aquin portait le titre : *La disparition élocutoire du poète (Mallarmé)*, in *Mélanges littéraires*, I, cit., pp. 243-249.